

ОБРАЗ БОГОМАТЕРИ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

В литературе западноевропейского и русского романтизма культ Богоматери явился воплощением романтического стремления к идеалу. Именно в этом женском персонаже Библии романтики увидели гармоничное соединение скромной внешней красоты и высокого нравственного совершенства. В сознании романтиков с Девой Марией как эталоном женственности сравнивается возлюбленная, сакрализуется женская красота, идеализируется материнство.

Различают исторически сложившийся канон восприятия личности Богоматери: в западноевропейской литературе – католическая Мадонна, в которой в первую очередь видели воплощение внешнего очарования, телесной красоты; в русской литературе – Богородица, символизирующая в православном сознании жертвенность, всепрощение, бескорыстную любовь. «На Западе эпоха средневековых трубадуров и менестрелей знала культ Прекрасной Дамы, культ земной Мадонны Боттичелли, Рафаэля, одухотворивших красоту женского тела. В России подобных культов красоты не было. Русская иконография ревностно оберегала и сакрализовала женскую непорочность, скрывая все, что могло хоть как-то обнаружить греховное, телесное. Образ Богородицы нес предельную святость и целомудрие. На русской иконе Богоматерь всегда тщательно окутана Покровом, это сила Надмирная, Заступница перед Богом, Покровительница» [Кардапольцева, 2005, 42]. Романтиками также глубоко осмыслено одно из самых совершенных и значительных живописных воплощений образа Богоматери – картина Рафаэля «Сикстинская мадонна» (В.-Г. Вакенродер, Л. Тик, В. А. Жуковский). В начале XX в. в философии и литературе культ Богоматери был синтезирован с идеей Вечной Женственности и Софии-Премудрости.

Библейские сюжеты и образы занимают одно из центральных мест в художественной системе М. Ю. Лермонтова. Рассматривая содержание и структуру библейских мотивов в творчестве поэта, И. Б. Роднянская отмечает: «...ценностный мир Лермонтова в значительной мере организован вокруг остро прочувствованной библейской символики с ее антитезами райского сада и адской бездны, блаженства и проклятия, невинности и грехопадения» [Роднянская, 1981, 59]. В целом в творчестве Лермонтова можно выделить три тематические группы, связанные с осмыслением христианской символики: библейская космология и относящиеся к ней фигуры ангелов и демонов; Бог Отец, представляемый по ветхозаветной традиции в роли творца мира и грозного судьи людских дел; Богоматерь – наиболее глубоко и лично прочувствованный поэтом евангельский образ.

В художественном мире Лермонтова образ Богоматери занимает особое место. По наблюдению целого ряда исследователей, ни Бог Отец, которого лирический герой Лермонтова обвинял и к которому обращался на равных, ни Христос, молящийся за своих врагов, не могли привлечь внимание «пылкого и мятежного» поэта. Но «когда Лермонтову потребовалась любовь и участие небесных сил, он обратился не ко Христу, а к Его Матери... Атрибут бесконечной любви перенесен с божества на Богоматерь» [Шувалов, 1914, 155]. Данный элемент художественной системы Лермонтова был впервые обозначен в философском споре В. Соловьева и Д. Мережковского. Выступив с резкой критикой лекции Соловьева, Мережковский в очерке «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1908) отметил: «Замечательно, что во всей его поэзии, которая есть не что иное, как вечный спор с христианством, нет вовсе имени Христа» [Мережковский, 2002, 383]. Обращением к вечноженственным образам Лермонтов, по мысли Мережковского, побеждает свое богоотступничество и приходит к богосыновству: «Христианство отделило прошлую вечность Отца от будущей вечности Сына, правду земную от правды небесной. Не соединит ли их то, что за христианством, откровение Духа – Вечной Женственности, Вечного Материнства? Отца и Сына не примирит ли Мать? Всего этого Лермонтов, конечно, не видел в себе, но мы это видим в нем» [Там же, 384]. За Мережковским, выделившим в творчестве Лермонтова «религию

Вечной Женственности и Вечного Материнства», обнаруживает культ Марии в произведениях поэта Вяч. Иванов. В очерке «Лермонтов» (1947–1948) он подчеркивает, что Лермонтов – «верный рыцарь Марии», уже с ранних своих произведений прозревший «то космическое начало, которое литераторы после Гете обычно стали называть Вечной Женственностью» [Иванов, 2002, 859].

По наблюдению составителей частотного словаря языка Лермонтова, слова, принадлежащие к семантической группе «Богоматерь», входят в тысячу самых употребительных слов в языке поэта и по частотности распределяются следующим образом: «мать» – 149, «Мадонна» – 7 (в стихах – 6, в прозе – 1), «Богоматерь» – 3 (в драмах – 2, в прозе – 1), «Богородица» – 2 (в драмах – 1, в прозе – 1) [см.: Частотный словарь, 1981]. В ранней лирике женские образы ассоциируются в сознании Лермонтова с католическим вариантом изображения Богоматери – с Мадонной, что связано с юношеским знакомством Лермонтова с произведениями западноевропейской литературы, с интересом к истории своего рода, имевшего испанские и шотландские корни. В поздний период творчества лермонтовская лирическая героиня ассоциируется уже с православным воплощением этого образа – с Богородицей как символом жертвенности и страдания.

Отклики Лермонтова на общеромантический культ Богоматери, его интерес к творчеству Рафаэля присутствуют уже в ранних поэтических и живописных произведениях. Лермонтовым сделаны ученические копии с гравюр модных в то время в России итальянских художников: «Ребенок, тянущийся к матери» (карандаш, 1829) и «Мадонна с младенцем» (акварель, 1831). Первая работа представляет собой перерисовку фрагмента центральной группы картины Рафаэля «Святое семейство Франциска I», с которой Лермонтов срисовал поднимающегося из колыбели младенца Иисуса и поддерживающую его руку Марии; последняя работа – копия с гравюры другого известного итальянского художника Гвидо Рени.

Слово «Мадонна» в лирических и прозаических произведениях Лермонтова часто функционирует в составе поэтизма «Мадонна Рафаэля». Впервые имя Рафаэля появляется у Лермонтова в стихотворении «Поэт» (1828), в котором воспроизведен сюжет

повеллы В.-Г. Вакенродера и Л. Тика о видении Рафаэлю Богоматери. Сравнение героинь с Мадоннами Рафаэля присутствует в незавершенном юношеском романе «Вадим» (1832–1834?), стихотворениях «Девятый час; уж темно...» (1832), «Как луч зари, как розы Леля» (1832), в поэме «Сказка для детей» (1839–1840). Это сравнение подчеркивает особый характер красоты героинь Лермонтова, достойной кисти великого мастера. В литературе эпохи романтизма Рафаэль считался величайшим живописцем, гармонично соединившим в себе лучшие человеческие качества и гениальные художественные способности. Новаторство Рафаэля – в искусном раскрытии ангельских образов и особенно образа Богоматери, в изображении которой он превзошел таких своих учителей, как Перуджино, Леонардо да Винчи и Микеланджело. Для Рафаэля Мадонна стала, по выражению исследователя Кристофа Тойнса, сюжетом всей его жизни [см.: Тойнс, 2006, 29]. Изображений Богоматери насчитывается у Рафаэля пятьдесят четыре, и в них художнику удалось передать все оттенки материнских чувств: от умиления и любви к младенцу до тревоги за его судьбу и даже гневного неприятия его будущих страданий. Значение Рафаэля также в том, что именно он «на долгое время создал каноны в изображении человека, его лица и фигуры. Красоту он принял за норму: именно это принесло Рафаэлю славу и одновременно вызвало сопротивление... На полотнах Рафаэля впервые появляются жесты, выражения лиц, позы и движения, которые затем повторяли другие художники из поколения в поколение, равно как и передача им отношений между людьми, и изображение исторических событий и божественных образов» [Там же, 7]. С наибольшей пластичностью, воплотившей ренессансную концепцию красоты, художнику удалось передать образы Мадонн. Имена двух библейских персонажей, наиболее характерных для творчества Рафаэля, вошли в язык литературы романтизма и утвердились в нем в качестве поэтизмов: «ангел Рафаэля» и «Мадонна Рафаэля».

Другой пример обращения Лермонтова к теме Богоматери – юношеский мадригал «К Деве Небесной» (1831), адресат которого не известен. В стихотворении воспроизведена топография рая: «Когда бы встретил я в раю / На третьем небе образ твой...» Сравнение красоты земной женщины с красотой Небесной Девы

ограничивается рамками сопоставления их внешних достоинств: «Спокоен твой лазурный взор, / Как воспоминание об нем; / Как дальный отзыв дальных гор, / Твой голос нравится во всем» [Лермонтов, 1975, т. 1, 343]¹.

При описании культовых предметов христианской обрядности Лермонтов также обращается к образу Мадонны. Ее иконографические изображения присутствуют в качестве храмовой символики в поэмах «Исповедь» (1830–1831) и «Демон» (5-я редакция). Однако иконы у Лермонтова лишены охранной функции: молящиеся перед ними героини поэм не находят защиты и погибают. Также бесплодна молитва Ольги (роман «Вадим») перед иконой Христа.

Сравнение героинь с Мадоннами Рафаэля носит у Лермонтова спорадический характер и не привязано к определенному женскому прототипу. Однако, по нашему наблюдению, тема Мадонны и богородичные мотивы строго локализованы и ярче всего воплотились в произведениях, связанных с именем В. А. Лопухиной (Бахметевой). Рассматривая круг женских образов и сопутствующих им мотивов, которые символизируют в творчестве Лермонтова Вечную Женственность и Вечное Материнство, Мережковский также называет имя Варвары Лопухиной: «У Вл. Соловьева Вечная Женственность хотя и “сходит на землю”, но сомнительно, чтобы дошла до земли: она все еще слишком неземная, потому что слишком христианская. У Лермонтова она столь же земная, как и небесная, может быть, даже более земная, чем небесная; она и Варенька с родимым пятнышком, и девочка, играющая в куклы, и покойная мать, напевающая колыбельную песню, и “мать сыра земля”» [Мережковский, 2002, 383]. Автобиографические воспоминания о песне матери и о детской влюбленности в девятилетнюю девочку с голубыми глазами, которая играла в куклы, стали устойчивыми мотивами лермонтовской лирики. Но именно в произведениях, связанных с именем В. А. Лопухиной, наиболее четко просматривается мотив примирения Отца и Сына с помощью Матери – в лермонтоведении этот мотив получил название «возрождение Демона через любовь».

¹ Далее все цитаты из произведений М. Ю. Лермонтова приводятся по этому изданию с указанием в тексте соответствующих тома и страницы.

Значение Варвары Александровны Лопухиной (1815–1851) в жизни и в творчестве Лермонтова огромно. Установлено, что поэт увлекался многими женщинами; самые известные имена – Н. Ф. Иванова, Е. А. Сушкова, М. А. Щербатова. Но не их любил Лермонтов «много и долго», или, по словам родственницы поэта Е. А. Верещагиной, «серьезно и долго». Немногочисленные исследования о В. А. Лопухиной носят в основном биографический характер; в науке также до сих пор не определен точный круг стихотворений, обращенных к Лопухиной и образующих (вместе с «сушковским» и «ивановским») особый лирический цикл. В настоящее время к кругу произведений, связанных с именем Лопухиной, относят с высокой степенью достоверности одиннадцать стихотворений и несколько стихотворений предположительно; поэмы «Демон» (3-я редакция, 1831), «Измаил-Бей», «Сашка» (стихи 24–26), драму «Два брата», романы «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени». Такая неопределенность границ цикла связана с тем, что Лермонтов тщательно скрывал имя любимой женщины и зашифровывал портретное сходство своих героинь с Лопухиной. Кроме того, Н. Ф. Бахметев заставил Варвару Александровну уничтожить часть адресованных ей писем и рукописей Лермонтова, а одному из первых его биографов – П. А. Висковатому – запретил называть ее имя. По той же причине близкий друг Лермонтова А. П. Шан-Гирей не мог напечатать свои воспоминания; они были опубликованы только после смерти Бахметева. Имя Варвары Лопухиной долгое время не упоминалось ни в комментариях к сочинениям Лермонтова, ни в работах о нем.

Лермонтов познакомился с Варварой Лопухиной в 1828 г., но открыл ее для себя и полюбил спустя три года. «Будучи студентом, – вспоминает А. П. Шан-Гирей, – он был страстно влюблен... в молоденькую, милую, умную, как день, и в полном смысле восхитительную Варвару Александровну Лопухину; это была натура пылкая, восторженная, поэтическая... Чувство к ней Лермонтова было безотчетно, но истинно и сильно, и едва ли не сохранил он его до самой смерти своей...» [М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях..., 1989, 37–38]. Впоследствии в своих прозаических произведениях Лермонтов наградит героинь пылким, подвижным характером (Вера в «Княгине Лиговской», «Герое нашего времени»),

родинкой на правой щеке и именем Вера, созвучным с именем любимой женщины («Два брата», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени»). Чувство Лермонтова было взаимным. Однако из-за переезда поэта в Петербург, где он стал вести бурную светскую жизнь, и неясности в отношениях (по свидетельству А. П. Шан-Гирея, Лермонтов уходил от разговоров о Лопухиной и даже иногда хохотал при упоминании ее имени), Варвара Александровна по настоянию родителей в 1835 г. вышла замуж за Н. Ф. Бахметева. Получив известие о предстоящем замужестве Лопухиной, Лермонтов, по воспоминанию А. П. Шан-Гирея, «вдруг изменился в лице и побледнел; я испугался и хотел спросить, что такое, но он, подавая мне письмо, сказал: “Вот новость – прочти”, и вышел из комнаты» [М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях, 1989, 43]. В последний год жизни поэта его родственница Е. Г. Быховец вспоминала: «...он мне всегда говорил, что ему жизнь ужасно надоела, судьба его так гнала... и тут еще любовь: он был страстно влюблен в В. А. Бахметеву; она ему была кузина; я думаю, он и меня оттого любил, что находил в нас сходство, и об ней любимый его разговор был» [Там же, 447]. Смерть Лермонтова, которую Варвара Александровна тяжело пережила, показала глубину ее чувства: «Последние известия о моей сестре Бахметевой поистине печальны, – пишет ее сестра М. А. Лопухина. – Она вновь больна, ее нервы так расстроены... она... заявила, что решительно не желает больше лечиться... я отношу это расстройство к смерти Мишеля, поскольку эти обстоятельства так близко сходятся, что это не может не возбудить известных подозрений» [Там же, 478].

На принципиальное отличие «ивановского» и «сушковского» циклов от цикла стихов, связанных с именем Лопухиной, указывали такие исследователи, как С. В. Шувалов, Д. Максимов, Т. Иванова. Однако в данных работах определен только общий пафос стихотворений, входящих в этот малоизученный цикл интимной лирики Лермонтова. В. Э. Вацуро вообще ставит под сомнение существование такого цикла [Вацуро, 1981, 610]. Таким образом, научное изучение и определение точных границ комплекса произведений, связанных с именем Лопухиной, остается в настоящее время насущной задачей лермонтоведения.

В первых двух лирических циклах интимной лирики Лермонтова женский образ окружен «легкими светскими ассоциациями»

(Д. Максимов), в них преобладают ноты обиды, упрека, укоры в непонимании, обмане. Иную характеристику получает женский образ в стихах, обращенных к Лопухиной. «В героине этого цикла не только не отмечены черты, обычные для светского круга, но, наоборот, она с ее “чудной простотой” и неспособностью “лицемерить” скорее противопоставлена идеалу светской красавицы (“Она не гордой красотою...”, ср. “Посвящение” к “Демону” 1831). Герой цикла не случайно называет ее своим “товарищем” (дважды), “лучом-путеводителем” (“Мы случайно сведены судьбою...”) и своей “мадонной” – эпитеты, которых нельзя было применить ни к Е. Сушковой, ни к Н. Ивановой. В связи с этим и чувство, рассказанное в стихах к В. Лопухиной – разделенное и просветленное, – в корне отличалось от скорбной и бесплотной страсти, окрасившей собою предшествующие любовные циклы Лермонтова» [Максимов, 1959, 42].

Внутри цикла можно выделить три группы произведений, отражающих разные фазы чувства поэта и взаимоотношений с адресатом.

К первой группе мы причисляем произведения 1831–1835 гг., относящиеся к раннему творчеству Лермонтова и созданные в период знакомства с Лопухиной: «К Л.» («У ног других не забывал...»), «К*» («Мы случайно сведены судьбою...»), «К*» («Оставь напрасные заботы...»), «Она не гордой красотою...», «Слова разлуки повторяя..», «К*» («Мой друг, напрасное старанье!»), «К*» («Печаль в моих песнях, но что за нужда?»), «К*» («Прости! – мы не встретимся боле...»), «Послушай, быть может, когда мы покинем...». В лирической героине, с одной стороны, подчеркнуты земные черты (простота, безыскусность, естественность), с другой – она наделяется атрибутами, делающими ее святой, похожей на ангела. Небесные черты проступают в ее «святой улыбке» («Печаль в моих песнях, но что за нужда?», поэма «Измаил-Бей»), в ее «святой душе» («Оставь напрасные заботы...»), в сердце такой чистоты, которая делает ее достойной двух жизней («Слова разлуки повторяя...»). В поэмах «Демон» и «Измаил-Бей» ей дается характеристика «ты слишком ангел»; с ангелом отождествляется героиня стихотворения «Послушай, быть может, когда мы покинем...». Подчеркнуты искренность отношений героев друг к другу, их взаимопонимание, «нахождение

себя в другом», «дружба души с душой». Однако, несмотря на силу такого чувства, преградой для него становится собственный мир души во всем разуверившегося лирического героя. Как уже было отмечено в лермонтоведении [см.: Иванова, 1957, 237; Миллер, 1981, 437; Роднянская, 2002, 774], именно в этом цикле лирическое «я» берет на себя роль влюбленного демона, а героиня отождествляется с ангелом. Сознвая опустошенность собственной души, утрату духовных ориентиров, свой эгоцентризм – весь комплекс демонического мироощущения, – лермонтовский герой боится нарушить покой своей возлюбленной. «О нет! одна мысль, что слеза омрачит / Тот взор несравненный, где счастье горит, / Безумные б звуки в груди подавила, / Хоть прежде за них лишь певца ты любила» [1, 438], – характернейшее признание лирического героя этой группы произведений.

В контексте цикла впервые появляется такой атрибут Демона, как губительный поцелуй: «К*» («Прости! – мы не встретимся боле...»). В других произведениях его заменит «нечеловеческая слеза» демонического героя: поэмы «Измаил-Бей», «Аул Бастунджи», драмы «Два брата», «Menschen und Leidenschaften», «Станный человек».

Обозначенные мотивы и характеристики героев будут развиты в философской поэме «Демон» (1829–1839), над которой Лермонтов работал в течение почти всей творческой жизни. Если в стихотворениях подчеркивалась невозможность любви между демоном и ангелоподобной героиней, то в поэме Лермонтов разрабатывает мотив возможного возрождения Демона через любовь. Идея Женственности воплощена здесь в образе Тамары, софийное начало которой подчеркнуто следующими словами Демона: «В душе моей, с начала мира, / Твой образ был напечатлен, / Передо мной носился он / В пустынях вечного эфира» [2, 65]. Основу женственности Тамары составляют внешняя красота (ср. описание ее глаз, стана, волос в VII строфе) и такая внутренняя составляющая ее характера, как детскость. Эпитет «детский» – один из самых частотных в поэзии Лермонтова, и, как отмечает М. Н. Розанов, этот эпитет в лермонтовских произведениях «в применении ко взрослым всегда служит в похвалу им» [Розанов, 1914, 363–364]. В понятие «детскость» включаются особая ментальность как тип отношения к миру и целый спектр эмоци-

ональных состояний и поведенческих реакций: непосредственность, душевная чистота, светлое, открытое восприятие мира, полная доверчивость, искренность. Такой детски непосредственной предстает танцующая Тамара в VI строфе поэмы, когда ее впервые видит Демон: «И улыбается она, / Веселья детского полна» [2, 50]. Детскость Тамары подчеркивают авторские характеристики («свободы резвое дитя») и сходное обращение Демона к ней: «Дитя».

Встреча с Тамарой – олицетворением женственности – пробуждает в Демоне стремление вернуться к добру: «На мгновение / Неизъяснимое волненье / В себе почувствовал он вдруг. / Немой души его пустыню / Наполнил благодатный звук – / И вновь постигнул он святыню / Любви, добра и красоты! / ...То был ли признак возрождения?» [2, 51–52]. Красота, явленная в образе Тамары, становится способной примирить Демона с Небом: «Меня добру и небесам / Ты возратить могла бы словом. / Твоей любви святым покровом / Одетый, я предстал бы там, / Как новый ангел в блеске новом» [2, 64].

Создание поэмы тесно связано с именем Варвары Лопухиной. Ей посвящена 3-я редакция поэмы (1831 г.), в «Посвящении» к которой появляется тема Мадонны. К себе и к своей «Мадоне» Лермонтов прямо примеряет повесть о Демоне и ангелоподобной героине: «Как демон, хладный и суровый, / Я в мире веселился злом, / Обманы были мне не новы, / И яд был на сердце моем; / Теперь, как мрачный этот Гений, / Я близ тебя опять воскрес / Для непорочных наслаждений, / И для надежд, и для небес» [2, 465–466]. В Мадонне подчеркивается не внешняя красота, а охранные функции женской любви и заступничества: «Прими мой дар, моя мадона! / С тех пор, как мне явилась ты, / Моя любовь мне оборона / От порицаний клеветы» [2, 465].

Работая над текстом поэмы, Лермонтов постепенно изменял географию места действия и образ главной героини. Вначале она представлялась монахиней, а действие происходило в неопределенной стране, затем в Вавилоне и в Испании. Примечательно, что во время работы над третьей редакцией Лермонтов пишет акварельный портрет Лопухиной в образе испанской монахини. Портрет соответствует иконописному канону образа Богоматери:

поворот головы и плеч вправо, опущенные глаза, плотно сжатый маленький рот, спадающие на лоб складки покрывала. VIII строфа поэмы, в которой описывается Тамара, содержит реминисценцию из стихотворения «Она не гордой красотою...»: «И были все ее движенья / Так стройны, полны выраженья, / Так полны милой простоты...» [2, 51].

Вторая группа произведений, связанных с именем Варвары Лопухиной, объединяет те из них, которые были созданы в середине 1830-х гг.: поэма «Сашка» (1835–1836), драма «Два брата» (1834–1836), роман «Княгиня Лиговская» (1836), стихотворение «Валерик» (1840). В них Лермонтов осмыслял для себя причины, по которым любимая женщина вышла замуж за другого человека, и намеренно старался выставить ее в самом невыгодном свете.

Образ героини этих произведений амбивалентен. С одной стороны, в ней подчеркнуты «продажное сердце», ветреность, непостоянство и рассудительность, руководствуясь которой, она предпочла автобиографическому герою «человека с миллионами» (Вера в «Двух братьях», «Княгине Лиговской»). Идея «женского мессианизма», возрождения демонического героя через любовь подвергнута авторской иронии с помощью сниженной лексики и сравнений. Так, в поэме «Сашка» воспоминание о прежней любви уподоблено «прижатой под ногой шипящей змее», и это воспоминание не дает ничего, кроме приступов злости: «Я тогда печален, / Сердит, – молчу или браню весь дом, / И рад прибить за слово чубуком» [2, 382]. В «Валерике» искренние чувства исповедующегося перед любимой женщиной героя противопоставлены ее равнодушию и насмешке, что вызывает в герое скептическое размышление: «Душою мы друг другу чужды, / Да вряд ли есть родство души» [1, 89].

С другой стороны, в этих же самых произведениях (иногда даже на уровне одной стихотворной строфы) Лермонтов подчеркивает прежнюю силу любви, ее неугасимость: «Да и притом, что пользы верить / Тому, чего уж больше нет?.. / Безумно ждать любви заочной? / В наш век все чувства лишь на срок; / Но я вас помню – да и точно, / Я вас никак забыть не мог!» [1, 89]; «...ужели / В моей груди изгладить не успели / Столь много лет и столько мук иных – / Волшебный стан и пару глаз больших? / (Хоть, признаюсь вам, разбирая строго, / Получше их

видал я после много)» [2, 382]. «Ее глаза» продолжают «светить благосклонно» и таким образом «помогать» герою (поэма «Сашка»). В монолог Юрия Радиного (драма «Два брата») вложено следующее многозначительное признание: «Не знаю – но от нсе осталось мне одно только имя, которое в минуты тоски привык я *произносить как молитву* (здесь и далее в цитате курсив наш. – Т. Л.); она моя собственность. Я его храню *как образ благословения матери*, как татарин хранит талисман с могилы пророка» [3, 364]. В романе «Княгиня Лиговская» проводится параллель между образом Веры и Татьяны Лариной (пунцовый берет, сцена появления Веры на балу), что служит средством идеализации лермонтовской героини.

В третью группу объединены произведения позднего периода творчества Лермонтова: стихотворения «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», 1837), «Расстались мы, но твой портрет...» (1837), «Ребенку» (1840), «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841), «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...», 1841); роман «Герой нашего времени» (1837–1840). В связи с общим характером эволюции позднего творчества Лермонтова изменяется и семантика образа главной героини цикла. Этот образ лишается чрезмерно «ангельских» черт, просветляется памятью и обретает признаки уже не «любви небесной», а реалистичного идеала женщины-матери. Эволюция женского образа этого цикла отмечена в работе С. В. Шувалова: «...преувеличенно-бурные, отчасти напускные отроческие и юношеские переживания поэта в интимной области любви – у зреющего человека все чаще и чаще стали заменяться мягким отношением к любимой женщине, в связи с большей искренностью и глубиной самого чувства к ней. Такого рода эволюция находит соответствие в биографии поэта: любовные стихотворения 1832–1841 гг. связаны, в большинстве, с одним и тем же дорогим ему образом – Варенькой Лопухиной, а, как известно, за исключением отдельных моментов острой ревности и злой мстительности, поэт любил эту женщину, далекую и навсегда утраченную для него, глубоко-задушевно и умиленно-грустно, почти как мечту» [Шувалов, 1925, 91].

Образ главной героини «Княгини Лиговской» по-новому осмысливается в романе «Герой нашего времени». Здесь Вера пред-

стает глубоко страдающей женщиной, ради сына вышедшей вторично замуж за нелюбимого человека. Жертвенный и бескорыстный характер любви Веры к демоническому герою, Печорину, передан в ее прощальном письме-исповеди: «...ты любил меня как собственность, как источник радостей, тревог и печалей, сменявшихся взаимно, без которых жизнь скучна и однообразна. Я это поняла сначала... Но ты был несчастлив, и я пожертвовала собою, надеясь, что когда-нибудь ты оценишь мою жертву, что когда-нибудь ты поймешь мою глубокую нежность, не зависящую ни от каких условий» [4, 127]. По признанию самого Печорина, только Вера является той женщиной, которая всегда его понимает, прощает и которую, в отличие от других женских персонажей романа, он не в силах обмануть [см.: 4, 79, 90]. В этом отношении Печорин близок к демоническому «я» ранних лирических произведений цикла, тогда как его стремление «обладать нераспустившейся душой» княжны Мери сближает его с образом Духа зла и искушения (поэма «Демон»), сознательно погубившего Тамару.

Богородичные мотивы и богородичная символика особенно сильны в поздних шедеврах лермонтовской лирики – стихотворениях «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»), «Ребенку» и др.

Стихотворение «Молитва» строится как монолог лирического героя – мольба о счастье и о душе любимой женщины. Лермонтовым разрабатывается такая молитвенная ситуация, как «молитва о ближних», и молитвенное слово наделяется здесь «охранной функцией». Героиня не сравнивается с Богородицей, но за нее к Богородице – по представлению православных христиан Заступнице и Ходатаице за всех людей перед Богом – обращается с молитвой лирический герой стихотворения. В ходе его молитвы вырисовываются три образа: Божьей Матери, лирического героя и той, о которой он молится. Композиционно упоминание о героине поставлено в центр стихотворения, и в ней подчеркнуты нравственная чистота, незащищенность перед «холодным миром». Идею охранительного покрова символизируют симметрически расположенные прошения о даровании «деве невинной» счастья, внимательных спутников в жизни, светлой молодости, покойной старости и самого лучшего ангела – восприемника ее души в день

смерти. Всеми этими благами способна одарить только «теплая заступница», и таким образом стихотворение становится, по выражению Д. Андреева, лирическим акафистом Богородице [см.: Андреев, 2002, 456]. Мольба за любимую женщину освещает с новой стороны и образ самого героя: его внутренняя драма отодвинута на второй план, а на первый выступает тревога и забота не о себе, а о другом человеке. Исключительная мягкость, напевность «Молитвы» поддерживается метрической системой стихотворения: четырехстопный дактиль с многочисленными сверхсхемными ударениями в сочетании с пропусками ударений в ряде сильных мест и со сплошной дактилической рифмовкой.

Основой другого стихотворения, «Ребенку», послужила встреча Лермонтова с двухлетней дочерью В. А. Бахметевой, о которой рассказывает биограф поэта П. А. Висковатый: «Раз только Лермонтов имел случай в третьем месте увидеть дочь Варвары Александровны. Он долго ласкал ребенка, потом горько заплакал и вышел в другую комнату. Его очевидно мучило раскаяние за те горести, которые он причинил матери из-за своего неводержанного языка, из-за желания в сочинениях своих язвить Бахметева... Все это выражено поэтом в прекрасном стихотворении "Ребенку"» [Висковатый, 1989, 291].

Стихотворение представляет собой взволнованный монолог лирического героя, обращенный к ребенку любимой женщины. С. В. Шуваловым отмечено необыкновенное мастерство композиции, «которая приводит читателя к неясному, но глубоко эмоциональному восприятию драматической истории любви: сначала выражение необыкновенной нежности по отношению к ребенку; потом вопрос: "Не правда ль, говорят, ты на нее похож?", указывающий, что это – ребенок женщины, любимой поэтом, но соединившей свою судьбу с другим; дальше – указание на ее страдания и вопрос о том, не учила ли его мать молиться за кого-нибудь еще в числе других родных имен... Тайна любви и связанных с нею страданий остается, в сущности, нераскрытой, но она вызывает у читателя ряд эмоциональных образов и сообщает пьесе глубокую проникновенность и значительность» [Шувалов, 1925, 73–74]. Драматическая коллизия, составляющая основу послания, выявляется посредством сложного композиционного приема: сюжет движется вопросами, которыми лирический герой прерывает

вает свой монолог; с каждым вопросом все более драматизируется картина человеческих отношений. Ощущение непрерывного потока речи, повествовательность интонации поддерживаются и стихотворным размером – шестистопным ямбом с парной рифмовкой.

В послании «Ребенку» повторяется ситуация «Молитвы»: любящий человек молится о другом, любимом им существе. Однако молящиеся здесь меняются местами. Вопрос лирического героя к ребенку: «Когда в вечерний час / Пред образом с тобой заботливо склонясь, / Молитву детскую она тебе шептала / И в знаменье креста персты твои сжимала, / И все знакомые родные имсна / Ты повторял за ней, – скажи, тебя она / Ни за кого еще молиться не учила?» [1, 85] – предполагает, что теперь за него (лирического героя) молится и учит молиться любящая его женщина. Усиление охранительного значения подобной молитвы состоит в том, что это молитва чистого и еще неиспорченного существа – ребенка.

В обоих стихотворениях сохранена фигура демонического героя: в «Молитве» это «безродный странник» с «душою пустынной»; в послании «Ребенку» демонизм героя выдают его слезы, «обжигающие» детские щеки (ср. «нечеловеческую слезу» Демона, прожегшую камень рядом с кельей Тамары). Таким образом, тема демонизма остается одной из ведущих в творчестве Лермонтова, характеризуя центрального персонажа его произведений: от лирического «я» рассматриваемого цикла до изображенной «в быту» демонической личности (Арбенин в драме «Маскарад», Печорин в романах «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени»).

Мотив неугасающей любви к утраченной возлюбленной развивается во всех произведениях третьей части цикла. С особой полнотой развернута эта лирическая ситуация в стихотворении «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), созданном Лермонтовым за несколько недель до собственной смерти. В мировой поэзии это стихотворение является одним из ярких образов провиденциальной лирики, герой которой в пророческом сне может «въяве созерцать прошлое и провидеть далекое, подавать весть другому, такому же зрячему сердцу» [Роднянская, 1981, 304]. Такой сон приобретает в лермонтовской гипнологии формы

воспоминания о милом сердцу прошлом, мечты или грезы *о лучшем*. Так, в состоянии полусна-полуяви героини провиденциальных лермонтовских стихотворений «Умиравший гладиатор» (1836), «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840) мысленно обращаются к утраченному кругу семьи, воспоминаниям о детстве; дремлющая под снежной ризой одинокая сосна мечтает о прекрасной пальме юга («На севере диком стоит одиноко...», 1841); в состоянии забвения лирический герой «Сна» хочет «прикоснуться» к далекой родине и к образу любимой как высшим ценностям.

Композиционно «Сон» строится как видение лирического героя, находящегося на грани жизни и смерти, что во многом предопределяет онтологическую загадочность содержания стихотворения. Таинственность поддерживается сложной сюжетной формой «геометрического сна о сне»: герой видит сон о собственной смерти и в своем сне – сон любимой им женщины, пророчески прозревающей его смерть. Необычную композицию этого стихотворения исследователи определяли как «зеркальное построение» (Б. Эйхенбаум), «сон во сне», или «квадрат, удвоенность сущности сна» (В. В. Розанов), «сон в кубе» (В. Соловьев). Черновики Лермонтова показывают, как много он работал над текстом этого стихотворения. Первоначально герой в мертвом сне «смотрел духовными очами» на привидевшуюся ему любимую женщину; также варьировался эпитет, характеризующий ее «сон», – «чудный», «черный». Впоследствии поэт останавливается на эмоциональном эпитете – «грустный». Разрабатывая лирическую ситуацию, в которой родство душ любящих людей настолько сильно, что они «видят» друг друга в день смерти одного из них, Лермонтову удается выявить силу идеальной любви, оказавшейся провидческой и сообщающей особый, разрешающий смысл трагическому сюжету стихотворения.

Итак, резюмируем итоги нашего исследования. Рассматривая образ Богоматери в творческом сознании Лермонтова, мы обнаружили целый ряд «персонажных» проявлений и связанных с ними сюжетных мотивов. Каталог наиболее предпочтительных для поэта имен Богоматери составили следующие наименования: Дева Небесная, Мадонна, Богородица, Матерь Божья, Заступница. Как мы имели возможность убедиться, тема Мадонны и

богородичные мотивы получили у Лермонтова локализацию в цикле произведений, связанных с именем В. А. Лопухиной. Именно в этом цикле – последовательно, на всех этапах его развития – проявился сокровенный метасюжет лермонтовского творчества – инвариантная ситуация «женского мессионизма», или потенциального возрождения демонического героя через любовь.

Андреев Д. Л. Из книги «Роза мира» // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002.

Вацуро В. Э. Циклы // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Висковатый П. А. М. Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1989.

Иванов Вяч. И. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: pro et contra.

Иванова Т. Юность Лермонтова. М., 1957.

М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989.

Кардапольцева В. Н. Женщина и женственность в русской культуре. Екатеринбург, 2005.

Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1975–1976.

Максимов Д. Поэзия Лермонтова. Л., 1959.

Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М. Ю. Лермонтов: pro et contra.

Миллер О. В. «Послушай, быть может, когда мы покинем» // Лермонтовская энциклопедия.

Роднянская И. Б. Библейские мотивы // Там же.

Роднянская И. Б. Мотивы: Сон // Там же.

Роднянская И. Б. Демон ускользающий // М. Ю. Лермонтов: pro et contra.

Розанов М. Н. Байронические мотивы в творчестве Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914.

Тойнс К. Рафаэль. Gmb., 2006.

Частотный словарь языка М. Ю. Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия.

Шуvalов С. Религия Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову.

Шуvalов С. В. М. Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество М.; Л., 1925.